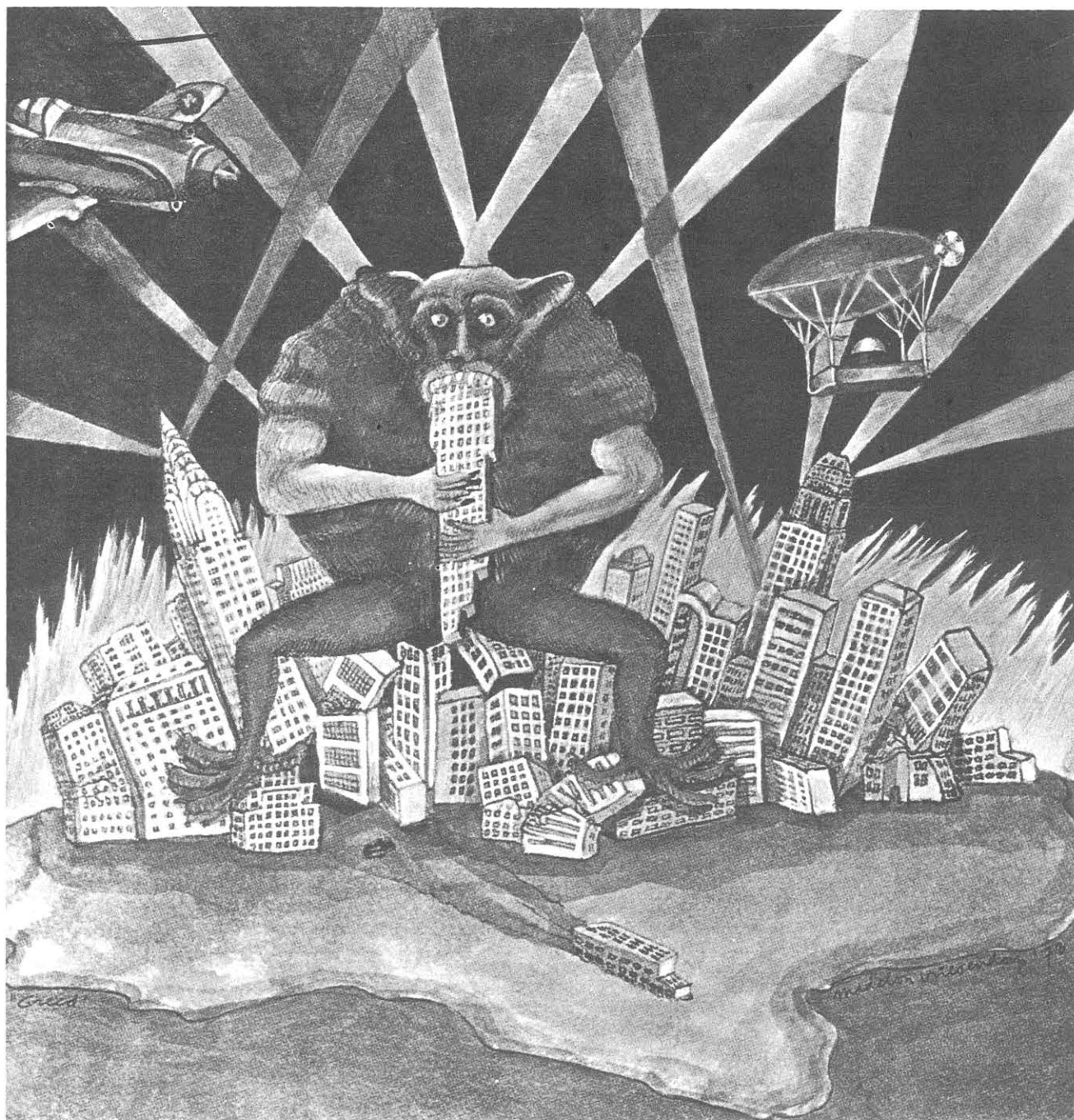


LA MUERTE DEL AURA O EL RECURSO DE LA AMBIGÜEDAD COMO TEOREMA

por A. Fernández Alba



Nadie como W. Benjamín precisó con tanta claridad el significado de la obra de arte en la época de la reproductividad técnica; su dependencia de las leyes de mercado (oferta y demanda) le hace perder su aura, su singularidad es puesta en tela de juicio a lo largo del proceso reproductor. Los objetos son intercambiables en la medida en que éstos son productos de mercado, circunstancia que explica cómo la *liturgia del culto* se reemplaza por el valor de *exhibición*.

Existe en el panorama de los arquitectos y arquitecturas de esta segunda mitad del siglo veinte, un desenfrenado y a veces enloquecedor trasiego por recuperar el *aura* de los objetos pasados, como si en su rastreo y búsqueda pudieran encontrar los enigmas de la particularidad. Desde el proyecto, la crítica, el ensayo, las escasas construcciones que cobran vigencia en nuestros días, todo parece arrastrar a una representación del espacio arquitectónico, como un hecho lejano, diseñado por una memoria involuntaria, donde los objetos cobran valor por su distancia y los contenidos por la carga de decadencia que los inunda. La decadencia de la arquitectura continúa, lo mismo que la destrucción del *aura*, quizá como único mecanismo para rescatar y resistir los mercados; no en valde vivimos una época donde el capitalismo de organización, mecanicista y monopolizador, ya no necesita de la autonomía individual, ni del empresario liberal, mecenas anacrónico en una economía que se desarrolla por unos procesos de autorregulación.

Reducida la creación arquitectónica a una especie de infantilismo dogmático, por la militancia de algunos de sus personajes, el espacio arquitectónico dentro de la sociedad manipulada intenta remediar sus debilidades en la identificación con las poderosas colectividades a las cuales le asigna enigmáticos poderes. La descripción de una nueva modalidad formal en nuestro tiempo parece asegurarse mediante la destrucción del pensamiento autónomo.

Muy próxima a esta actitud y en algunas ocasiones confundida con ella, aparece una necesidad de afincar los presupuestos arquitectónicos en la *tradición*. Ya Karl Popper manifestaba en 1940 la necesidad social de la tradición, en su ensayo *Hacia una teoría racional de la tradición*, reclamaba ésta como el vehículo crítico para un saneamiento de la sociedad al entender las tradiciones como formulaciones de teorías incipientes que adquieren el valor de intentar explicar la razón de la sociedad, las tradiciones como las hipótesis científicas, desarrollan la teoría y ésta se construye como una crítica del mito. La tradición, según Popper, ayuda a

crear un *orden* dentro de los acontecimientos de la naturaleza. El esfuerzo por recuperar los orígenes racionalistas, la búsqueda de una normativa neoclásica, los ademanes emblemáticos por edificar los proyectos constructivistas, la inclusión de las formas vernáculas, el registro por acentuar lo pop, la recuperación de las imágenes fascistas de los grupos de tendencia..., son síntomas elocuentes de patrocinar un *orden* así como una justificación para manipular la tradición de una forma muy sofisticada, recubiertas de un gran aparato racional y subsidiarias de todo tipo de presupuestos dogmáticos. El proyecto de la arquitectura desde estos supuestos, cobra de nuevo una pretensión totalitaria. El espacio de la arquitectura se entiende como el *diseño total*, dictado desde la obstinación autobiográfica de cada arquitecto o diseñador integral. Los apuntes gráficos se transforman en arquetipos ideales, apoyados por un repertorio teórico que trata de formalizar de manera simultánea un modelo de conducta y de proyecto, su respuesta es el espacio de ficción que acompaña a tanta descripción de metáforas gráficas o literarias alrededor de la arquitectura de hoy. Así parece indicarlo el acento moralista con la que nos increpan sus discursos programáticos, de modo que no hacen más que confundir las fronteras naturales que marcaron el trabajo del arquitecto a partir del siglo XVIII, según el cual su quehacer está más próximo a los procesos organizativos que lingüísticos.

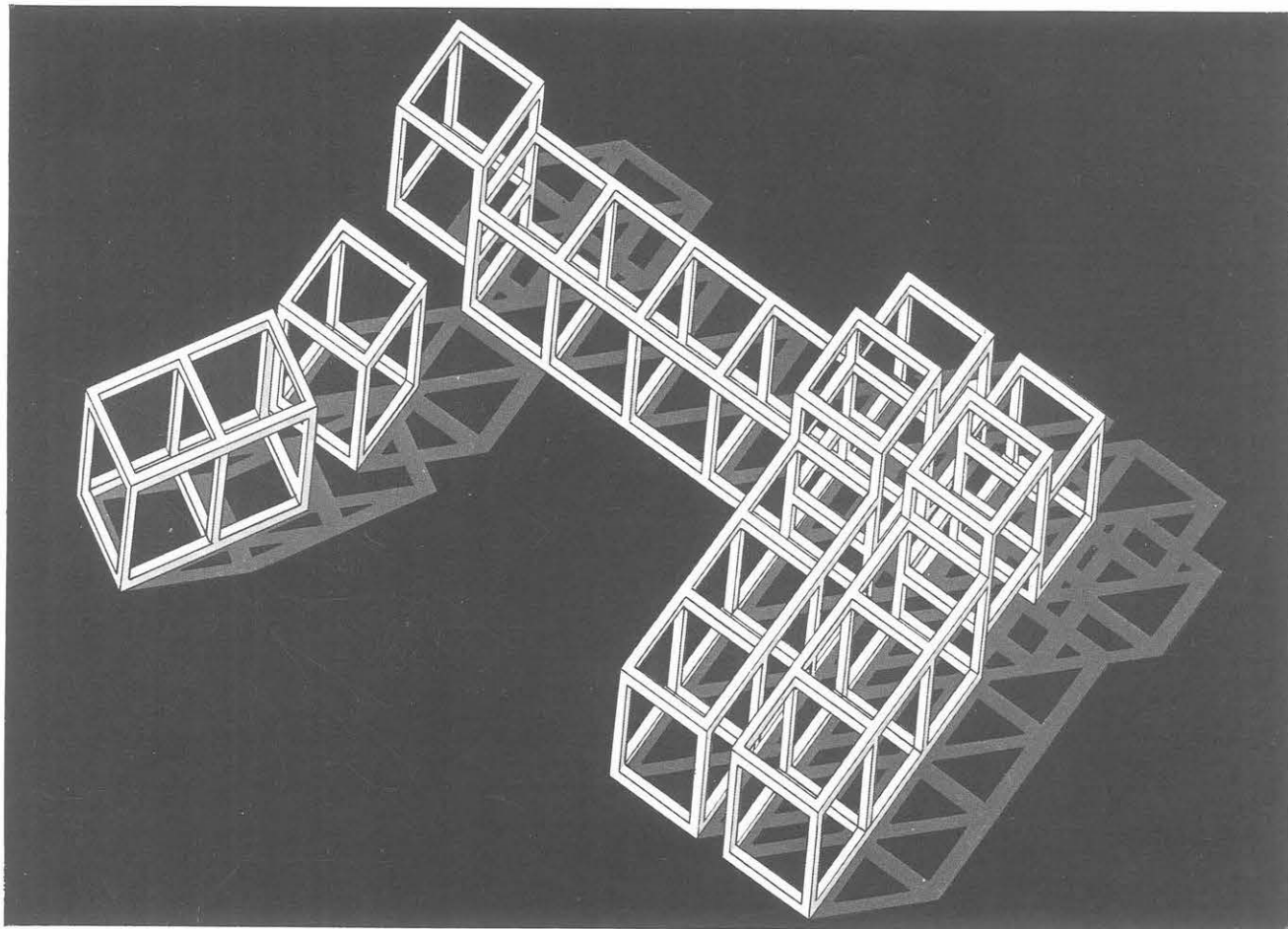
Si la primera descripción nos lleva a entender el proyecto del espacio arquitectónico como un hecho diverso, su primera consecuencia nos advierte la necesidad de incorporar las metodologías no artísticas como proceso racional contra la obstinación idealista de las metáforas arquitectónicas contemporáneas. El acento denodadamente artístico, la cualidad estética que rodea los ejercicios compositivos de las últimas vanguardias, no declaran otra cosa que la matriz de su origen y que podría enunciarse como una interpretación parcial de las premoniciones idealistas que encerraban algunas de las tesis del movimiento moderno, y esto se puede observar desde la dialéctica de elementos inanimados que postula el grupo de New York, a las aproximaciones y semblanzas de Venturi; desde las analogías científicas de un Alenxander, a la enternecedora fábula del cementerio de Módena. Sus axonometrías, matrices, acuarelas, no parecen tener otra pretensión que ofrecernos una visión profética de la ciudad,

a veces rebasando los límites de la decencia utópica, algo así como un juego de embalsamadores que no saben qué hacer con tan ingente número de cadáveres.

Parece acertado el juicio de Banham cuando señala que el juicio crítico sobre la arquitectura en general, "se ha mostrado cada vez más dispuesto a dispensarle valor al diseño sólo en la medida en que éstos puedan compararse con algún esquema *histórico* aprobado"; una búsqueda neohistoricista muy concreta, reproduce al arco que arranca con los movimientos *neo-liberty* en Italia y termina por el momento en el grupo *Five Architects* en New York. Convendría advertir que postular una evaluación exclusivamente histórica es ignorar o abandonar los otros aspectos que incluye una obra arquitectónica, máxime cuando el recurso historicista se pretende transformar en dogma o en esperanza codificada de la arquitectura, para mantener su lugar en la ciudad como de manera tan evidente puede observarse en las nuevas estrategias por inscribir el proyecto de la arquitectura en la complejidad de la realidad urbana de nuestra época.

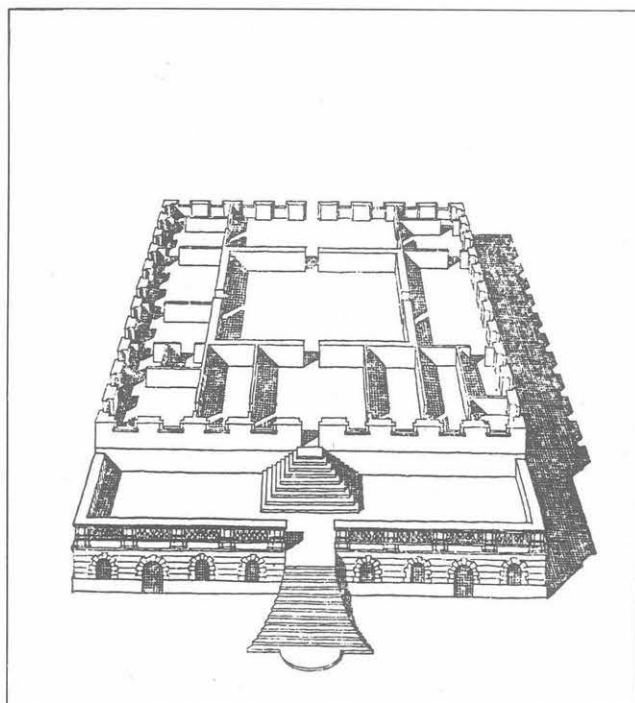
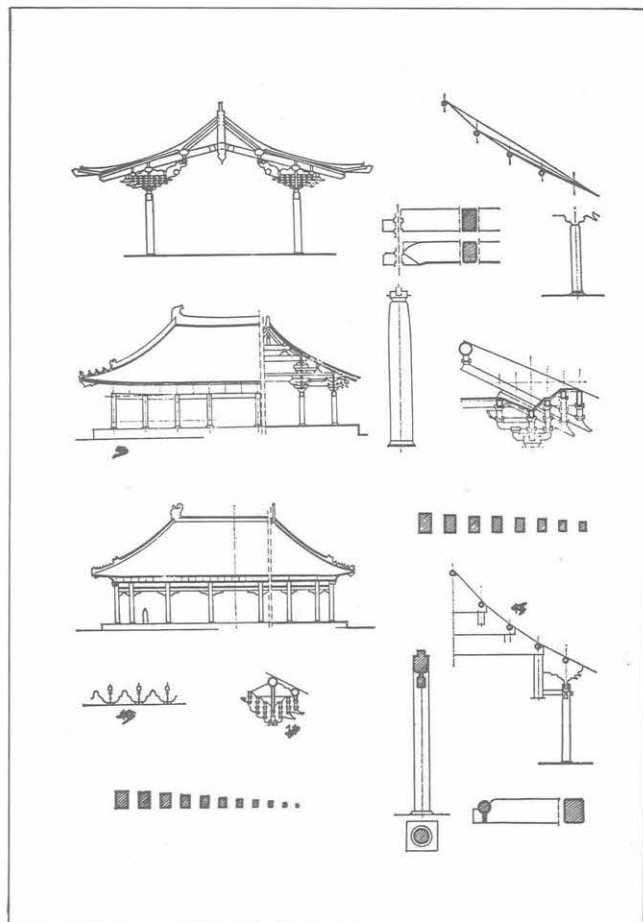
Estas estrategias e intentos de reforma llevados a cabo para inscribir el *proceso del Proyecto* dentro de los avances del conocimiento actual, vienen suscritos por diferentes metodologías que presentan un panorama lo suficientemente aleatorio como para poder señalar un criterio unitario que permita atender desde sus presupuestos la complejidad que ofrece hoy el proyecto; sin embargo, dos grandes corrientes parece que se pueden perfilar en torno a este tema y que de forma contundente solicitan su presencia en el origen del debate.

Una de ellas pugna por incorporar las nuevas contribuciones científicas, haciendo patente el papel que asume la componente tecnológica en el proceso proyectual. Otra no menos radical insiste en hacer compatible la *teoría* y el ejercicio de la *composición arquitectónica*, pretensión que busca cómo ordenar la complejidad intrínseca al acto de proyectar en la normativa de lo que podríamos denominar una nueva academia. Sin duda ambas pretensiones intentan recuperar la *forma* para inscribirla en un *nuevo orden*, bien por medio de una aproximación científica, o insistiendo en una recuperación de los tratados clásicos y sus metodologías compositivas, sin duda, por lo que éstas ofrecen como ciencia. Si en algo parecen coincidir los antagonismos ideológicos en los que el proyecto se ve



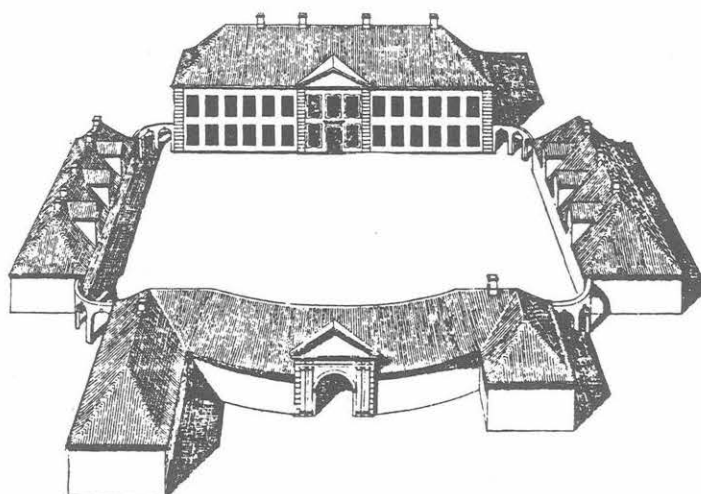
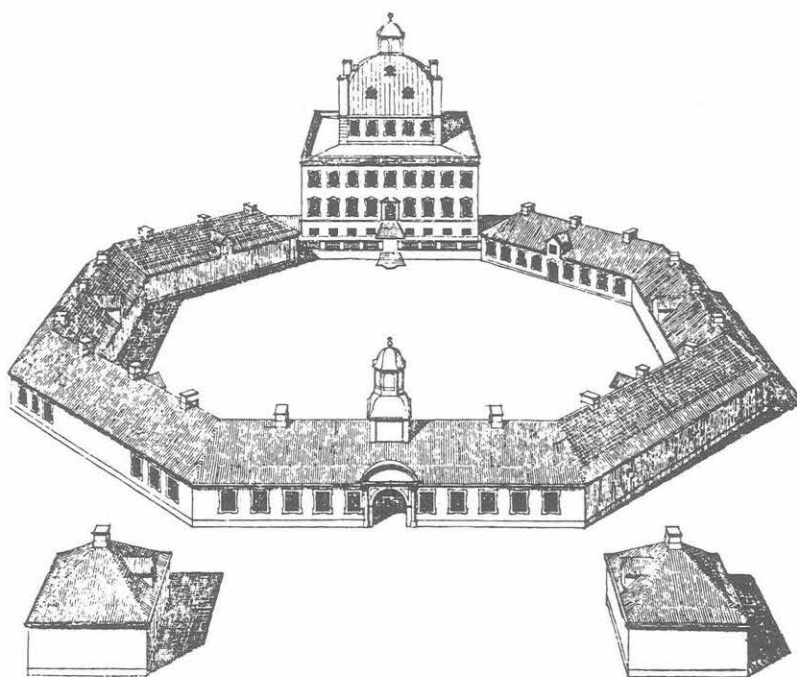
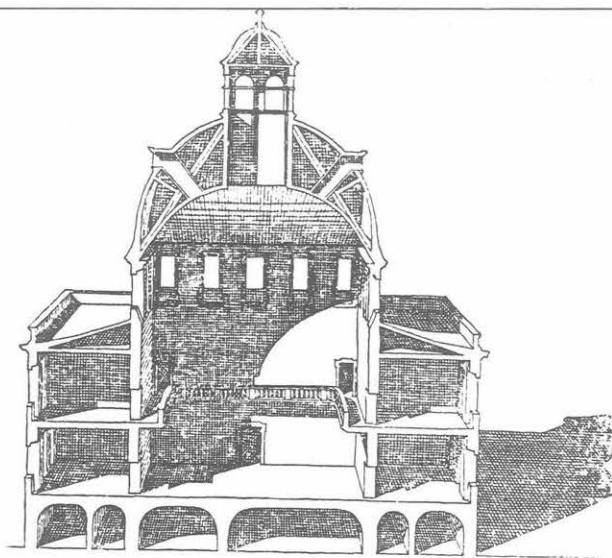
Arata Isozaki. Museo de Arte Moderno. Takasaki.

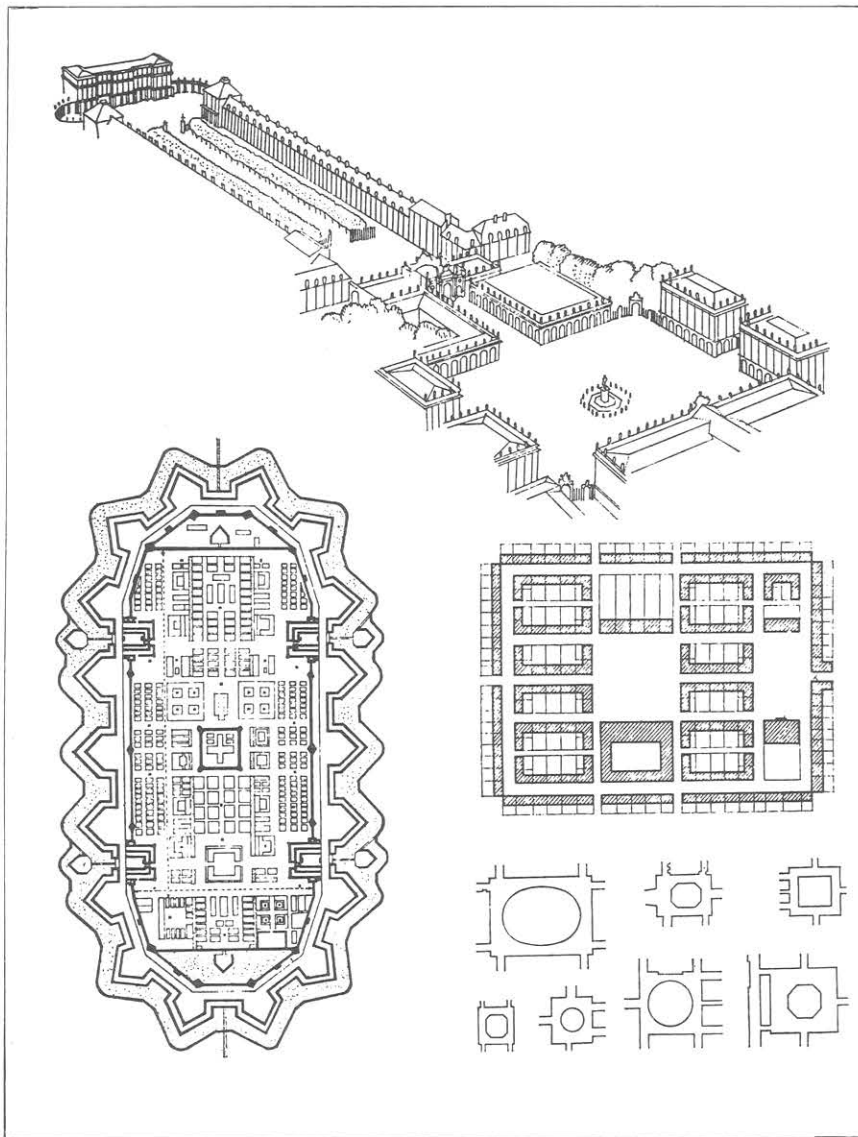
El esfuerzo por recuperar los orígenes racionalistas, la búsqueda de una normativa neoclásica, los ademanes emblemáticos por edificar los proyectos constructivistas, la inclusión de las formas vernáculas, el registro por acentuar lo pop, la recuperación de las imágenes fascistas de los grupos de tendencia... son síntomas elocuentes de patrocinar un orden así como una justificación para manipular la tradición de una forma muy sofisticada, recubiertas de un gran aparato racional y subsidiarias de todo tipo de presupuestos dogmáticos.



inmerso, es en el *recurso de recuperación de la forma* (múltiple o diferenciada), pues sólo a través de la forma, en sus múltiples aspectos, parece posible organizar un orden en el conjunto; la forma se vuelve a señalar, es el carácter específico de la arquitectura.

El proyecto de la arquitectura no dispone en la actualidad de una confrontación teórico-práctica que le permita definir con precisión los contenidos experimentales, transformadores y creadores que le son propios; este grado de imprecisión metodológica indudablemente presenta una dificultad manifiesta en el momento de enfrentarse con su aprendizaje. Entre las múltiples alternativas que en torno a su comprensión se manejan, aun dentro del escolasticismo que ello comporta, están aquéllas que lo enfrentan directamente con las *nuevas estrategias de la ciudad*, sin duda porque el espacio de la ciudad en la sociedad industrial ofrece unas leyes de crecimiento espacial que vienen suscitadas por la complejidad sociológica, aspectos que hacen del espacio urbano un lugar de atracción para la incidencia del proyecto. Es hacia el postulado de ciudad como *teorema* básico donde convergen las propuestas de las vanguardias; su afán por apoyarse en la tradición nace de un sentimiento de recuperación de la escotomización histórica que representó la ideología del movimiento moderno; los fragmentos de la historia anulados por los pioneros son utilizados como dogmas por sus epígonos, fragmentos, productos arquitectónicos parciales, epifenómenos espaciales destinados a jugar un papel dentro de la falsa cultura arquitectónica, a llenar un vacío enajenado por la realidad. Teoremas para una cultura de élite, códigos inteligibles sólo para iniciados y cuya vigencia y validez se confirma dentro de la *capilla*, y se sustenta por las plusvalías de unas relaciones de producción que cultivan unas vanguardias inocuas, altamente sofisticadas, próximas a una revelación cuasirreligiosa. Participar en los diálogos neoyorquinos del Institute for Architecture and Urban studies, percibir el discurso de los Agrest, Ambasz, Eisenman, Machado o Meier, obtener el "placet" de los grandes liturgistas italianos, es estar tocado para poder acercarse al rito de la iniciación dentro de la hermandad de los nuevos nazarenos. La arquitectura sustentada sobre la *imagen*, pretende suplir la crisis de los valores funcionalistas y en su pretensión desarrolla una actitud de educación sentimental,



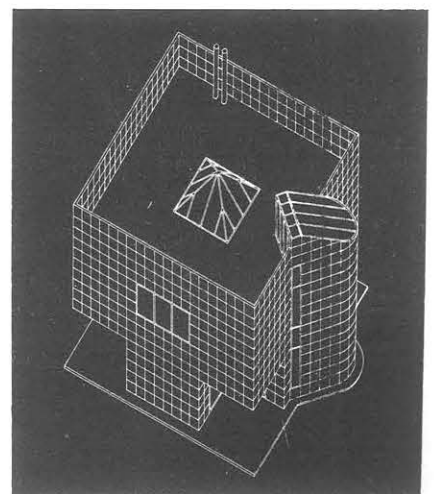
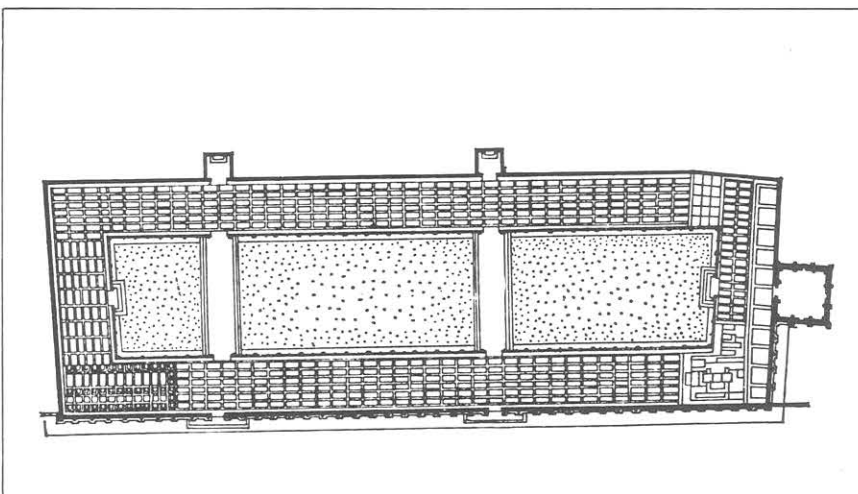


Es hacia el postulado de ciudad como teorema básico hacia donde convergen las propuestas de las vanguardistas, su afán por apoyarse en la tradición nace de un sentimiento de recuperación de la escotomización histórica que representó la ideología del movimiento moderno, los fragmentos de la historia anulados por los pioneros.

muy propicia a sustituir el sensualismo gráfico de períodos anteriores por un diseño ilustrado, aséptico y neutral donde sea posible verificar el discurso de las nuevas tendencias ya sea éste *revisionista* o *innovador*. Un hecho por otra parte ya conocido cuando la expresividad lingüística en arquitectura está acorralada por el aburrimiento, la alternativa es por lo general un lenguaje recurrente, cuyos términos suelen concluir en un *apriorismo formal*.

Cualquier lector un poco atento a los canales de reproducción cultural de la arquitectura, podrá observar sin grandes esfuerzos, cómo la polémica del proyecto gira en torno a estos *factores formales*, excluyendo en muchas ocasiones la solución de problemas concretos; esta circunstancia explica en parte su comercialización a nivel escolar, el trasiego por aulas y pasillos universitarios de los "mitos de turno", su grado de aquiescencia es justificable, dado que el escolasticismo arquitectónico fue siempre complaciente con los modelos simulados, las alegorías insinuantes o las aproximaciones generalizadas. Este beneplácito escolar y el estatus de confort académico que los imparte excluye una visión más concisa del problema. El énfasis de la forma que postulan algunos epígonos es un hecho congénito al del *movimiento moderno*, cuya especialidad se desarrolló de manera esencialmente plástica; a la consagrada fórmula del *estilo internacional* se ofrece una alternativa reduccionista, las vanguardias más celebradas prefieren disminuir su campo de operatividad espacial circunscribiéndolo a

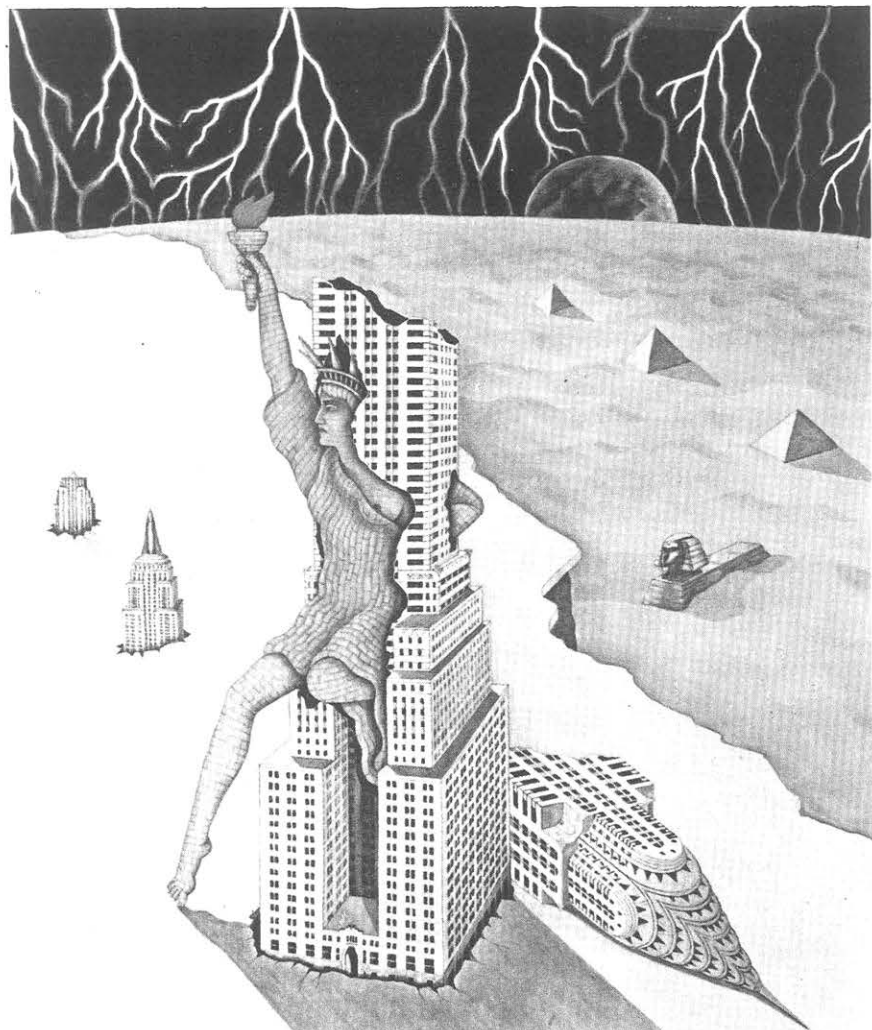
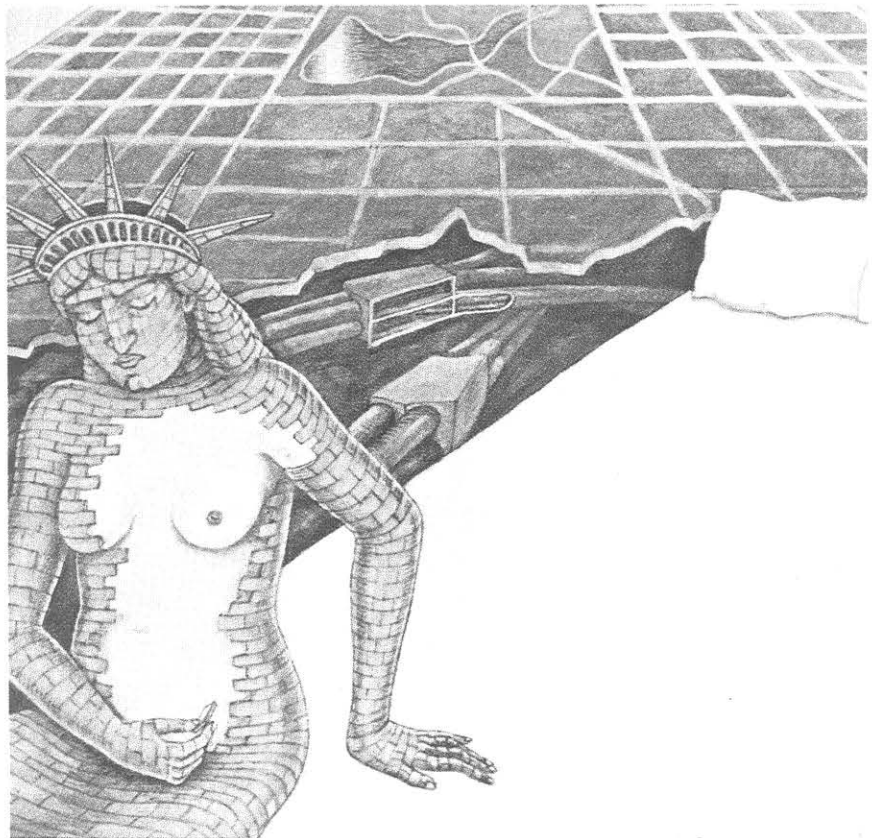
La arquitectura sustentada sobre la imagen pretende suplir la crisis de los valores funcionalistas y en su pretensión desarrolla una actitud de educación sentimental, muy propicia a sustituir el sensualismo gráfico de períodos anteriores por un diseño ilustrado, aséptico y neutral donde sea posible verificar el discurso de las nuevas tendencias ya sea éste *revisionista* o *innovador*, un hecho por otra parte ya conocido.



problemas específicos, la indagación y búsqueda del *prototipo*, tan peculiar en los orígenes, es sustituida por apartados más particulares, y en este sentido pueden entenderse las extrapolaciones de un Venturi en torno a la complejidad y la ambigüedad, la contraposición de *inclusividad* frente a *exclusividad* de Ch. W. Moore, los apuntes teóricos de Colin Rowe sobre *contextualidad*..., apartados muy singulares, aparentemente contradictorios de un único problema, como incorporar la *forma a priori* para justificarla después a través de largos y disquisitivos discursos.

La obstinación ideológica que parece unirlos apunta hacia la crisis abierta en la base del *estilo internacional*, incapaz de asimilar los múltiples problemas de la espacialidad moderna. Los arquitectos norteamericanos han tomado conciencia de su protagonismo cultural, quizá con mayor énfasis que sus colegas europeos o japoneses, la búsqueda de la primacía lingüística de su arquitectura más reciente dentro del ámbito de sus escuelas más representativas así parece demostrarlo, y resulta bastante significativo al respecto cómo su quehacer lingüístico se dirige de manera evidente hacia una destrucción y deformación de los elementos arquitectónicos más significativos que encerraban las tipologías-funcionales del primer racionalismo, su intencionalidad no tiene dudas, bucear en los límites simbólico-estilísticos no desarrollados por el primer racionalismo europeo, pese a que sus múltiples esfuerzos propagandísticos intenten sugerir otra serie de lecturas de modo que puedan aparecer como superadoras de los esquemas del racionalismo más metodológico. ¿Acaso esta simbología no refleja y evidencia la crisis del imperio norteamericano al mismo tiempo que un inusitado esfuerzo por significar a través de sus elementos formales los valores tradicionales de su sociedad?, acorralados entre una tradición sin formas y una teoría con imprecisos contenidos, estos arquitectos intentan justificar la libertad del espíritu a través de estos juegos de enrevasadas y no siempre justificadas geometrías.

Contemplar la arquitectura que producen las últimas vanguardias, racionalistas, intuicionistas, espontaneistas, situacionistas..., es asistir a la composición y redacción de los *nuevos manuales* en un afán moralizador de incorporar la perdida voluntad didáctica. La *nueva academia* que se avecina no acaba de desmontar los románticos fantasmas cuyos discursos siempre se presentan entre la desesperación, la incapacidad o la duda, de un



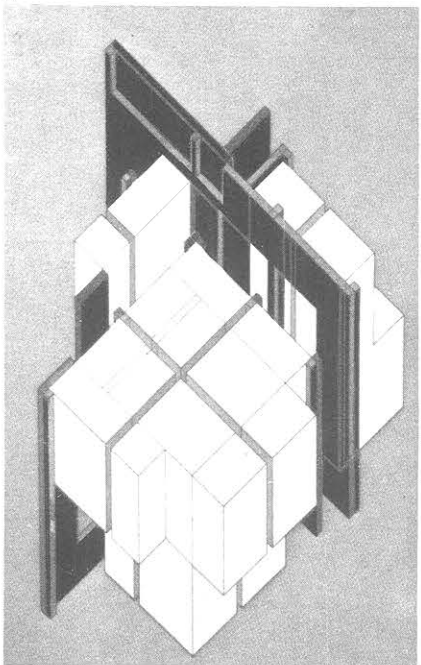


2

lenguaje que tiene que utilizar el color o la sutileza de la línea para evidenciar su falta de integridad creadora. Su disolución prematura le impide revelar el *orden* y la *medida* que debería condicionar los presupuestos de ese nuevo estado, al que esta nueva academia parece estaba predestinada a crear. ¿No pretenderán muchas de estas intuiciones progresistas, permanecer una vez más con su ideología dominante?

Si al discurso de la forma se le acusó casi siempre de narrar la exterioridad compositiva o la vaguedad constructiva, los pleonasmos de tanto *significante* no pasan de ser una ingenuidad idealizada, y estas arquitecturas, por ahora, no parecen

3



1

¿Acaso esta simbología no refleja y evidencia la crisis del imperio norteamericano al mismo tiempo que un inusitado esfuerzo por significar a través de sus elementos formales los valores tradicionales de su sociedad? Acorralados entre una tradición sin formas y una teoría con imprecisos contenidos, estos arquitectos intentan justificar la libertad del espíritu a través de estos juegos de enrevesadas y no siempre justificadas geometrías.

1. Madelon Vriesendorp. Sueño de libertad.

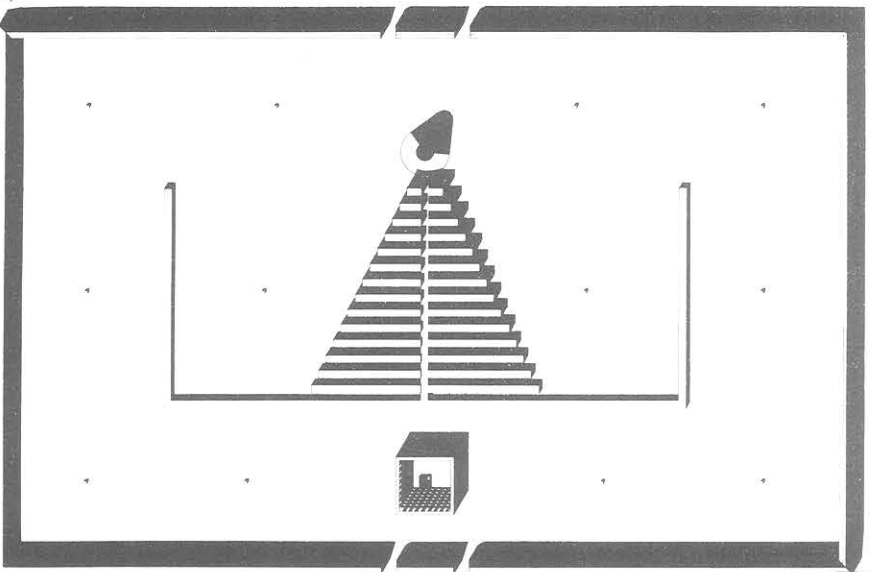
2. Richard Meier.

*Si al discurso de la forma se le acusó casi siempre de narrar la exterioridad compositiva o la vaguedad constructiva, los pleonasmos de tanto *significante* no pasan de ser una ingenuidad idealizada; estas arquitecturas, por ahora, no parecen ofrecer más que una reiteración parcial de modelos ya consumados.*

3. Peter Eisenman. House VI.

4. Aldo Rossi. Cementerio de Módena.

4

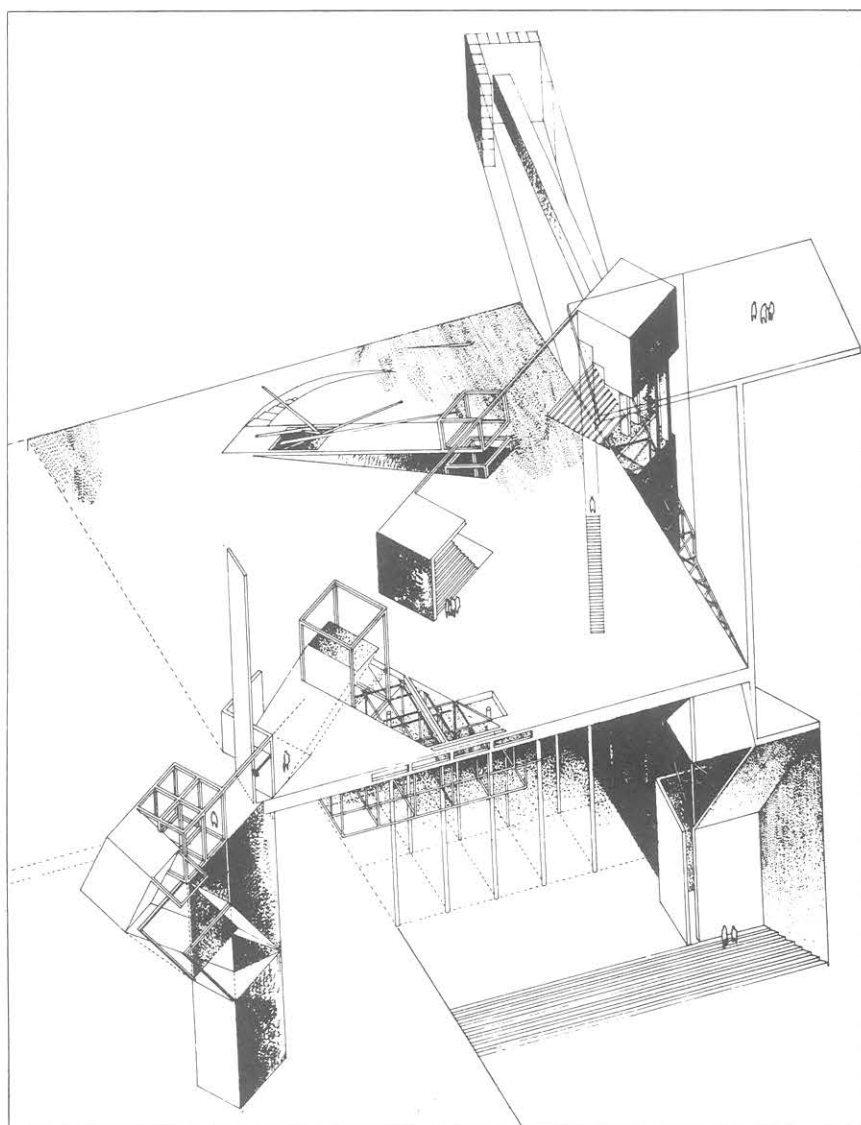
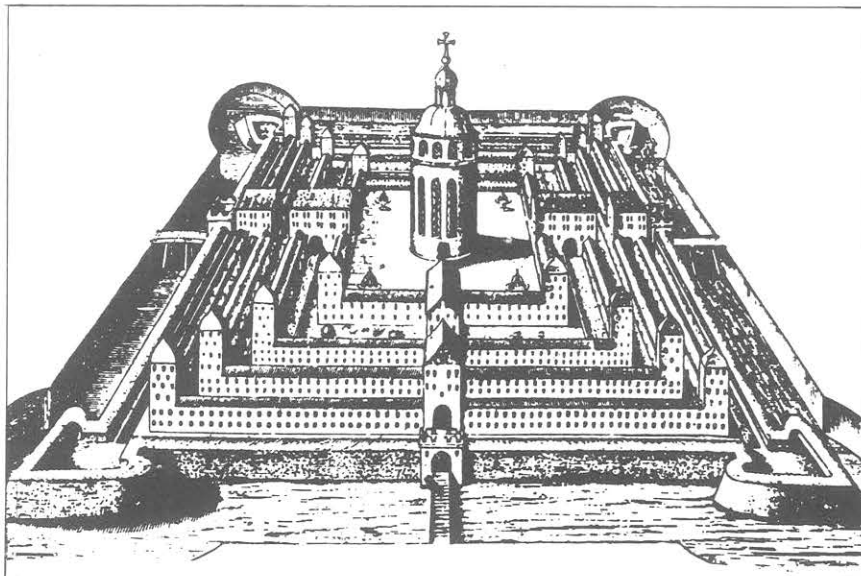


ofrecer más que una reiteración parcial de modelos ya consumados. La arquitectura dibujada o el dibujo de la arquitectura invaden los canales de información técnica, revistas como AD (3/3/77), L'A. A (n.º 190/4/77), nos remiten a una lectura romántica de la arquitectura. Los nuevos *poetas visionarios* despliegan sus dibujos, tratando de buscar nuevas teorías ilustradas como documentos justificativos de la exclusión del arquitecto como constructor de la ciudad, y así se puede entender cómo las propuestas de los sesenta que interpretaban la ciudad como una narrativa sociológica, se contraponen a estas poéticas ilustradas, que más que una coherencia ideológica que las estructure como grupo representan una actitud fundamentada, como emotividad retórica que los configura como vanguardia.

R. Abraham, A. Rossi, Krier,... son productos de una inflexión de la cultura arquitectónica que pretenden sostenerse dentro de una feria de publicidades, a partir de un elemental recurso metodológico, el análisis de la ciudad o el del fenómeno de lo urbano para extrapolarlo posteriormente a lo que podríamos señalar como una *metafísica gráfica*, la memoria de la ciudad en definitiva, como una *summa arquitectónica* fuera de la cual resulta difícil cualquier solución.

La semblanza racionalista, neoclásica o romántica que configuran sus croquis, comienzan a desbordar los límites precisos que encerraban sus viñetas de ágil comprensión y difusión destinadas a las minorías de estudiantes, o las conexiones comerciales implícitas en sus aportes *estético-pictóricos*. Como ha señalado F. Raggi en la revista *Modo*: "El reconocimiento y espaldarazo oficial con que han sancionado las revistas internacionales estos trabajos es aún más preocupante porque confirma los aspectos parciales que como movimientos revolucionarios estos grupos han tenido, la neutralidad conseguida, colocándose en el ámbito más tranquilo de lo específico *estético-pictórico*, dentro del cual ha comenzado a ser un interesante fenómeno cultural."

No deja de producir cierta desazón que se manifieste como fenómeno progresivo o como proceso tranquilizador en muchos aspectos de la mala conciencia pequeño burguesa, determinadas experiencias emocionales, o explícitos estados de ánimo que reflejan con precisión la atmósfera de privatización de unos ejercicios para escolares predispuestos tanto a la nostalgia, como a utilizar como objeto de deseo la arquitectura, deseo que intenta recuperar para el arquitecto el viejo papel del ilustrador con todas sus



- 2
4 J.V. Andreae. Christianópolis.
2 Giuseppe Marinelli. Plaza elevada.

La arquitectura dibujada o el dibujo de la arquitectura invaden los canales de información técnica y nos remiten a una lectura romántica de la arquitectura.



1
Toda esta serie de operaciones parecen poner en evidencia el retorno de la arquitectura hacia lo específicamente estético. ¿Se trata por tanto de una traslación de los problemas específicos de la arquitectura a campos más afines con el arte, o es sencillamente una de tantas invariancias que como una obsesión neurótica tratan de manifestar el problema estético de la propia representación de la arquitectura?

1. Robert Venturi y John Rauch Franklin Court, Filadelfia.

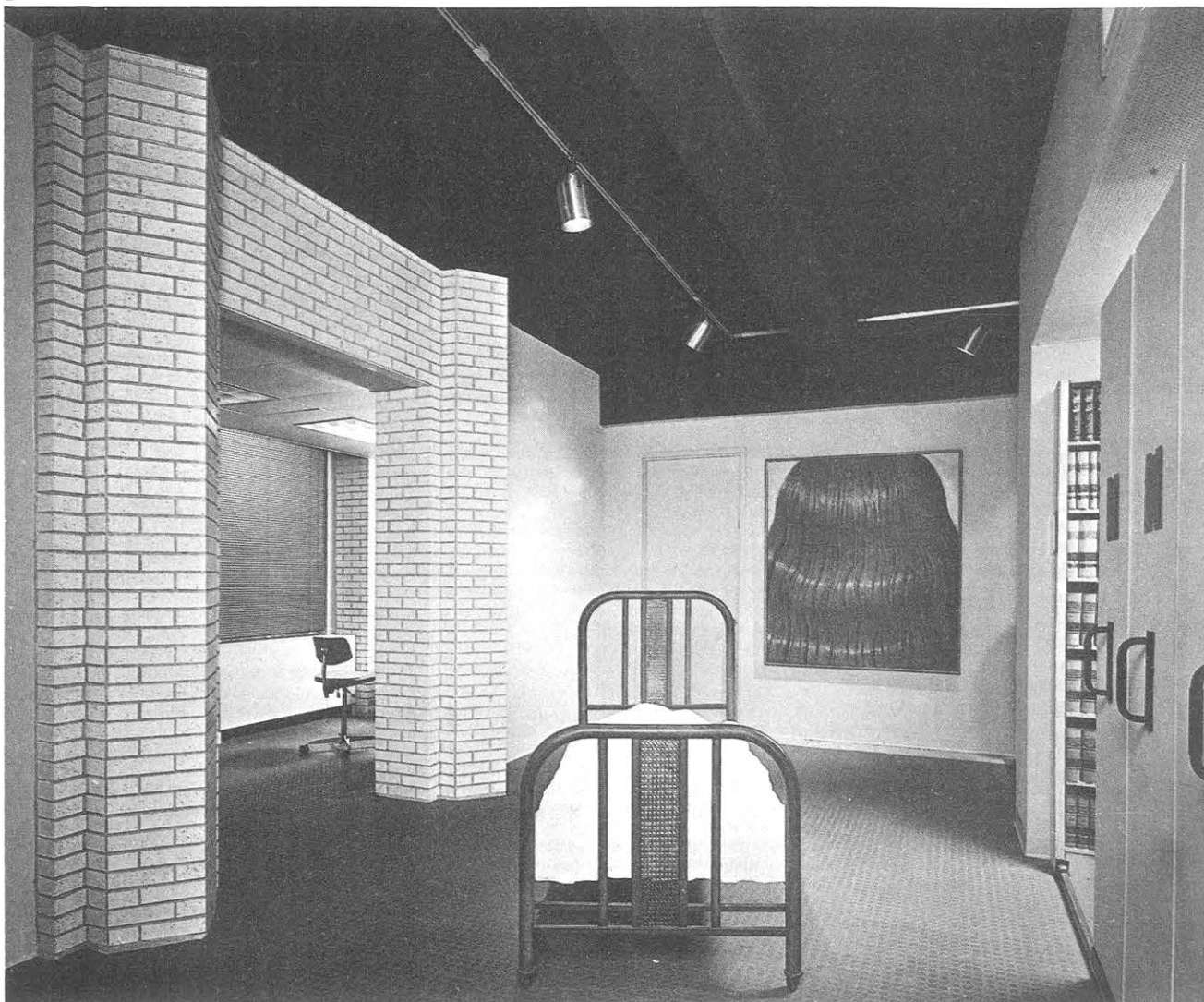
2. Susana Torre. Reforma despacho de abogado. New York.

2

consecuencias. La arquitectura sólo puede ser proyectada por el arquitecto y la calidad de sus diseños dependerá de la experiencia sensorial que cada arquitecto esté dispuesto a prestar en sus grabados. El énfasis de fruición estética que presentan por ejemplo, los 40 arquitectos ingleses en su exposición más reciente, nos viene a demostrar con evidencia la incursión hacia lo pictórico de la representación del espacio arquitectónico.

Toda esta serie de operaciones parecen poner en evidencia el retorno de la arquitectura hacia lo específicamente estético.

¿Se trata por tanto, de una traslación de los problemas específicos de la arquitectura a campos más afines con el arte, o es sencillamente una de tantas invariancias que como una obsesión neurótica tratan de manifestar el problema estético de la propia *representación* de la arquitectura? De cualquier manera convendrá llamar la atención ante un hecho de marcada y significativa dimensión *cultural-editorial*, según la cual se difunden como propuestas de la arquitectura

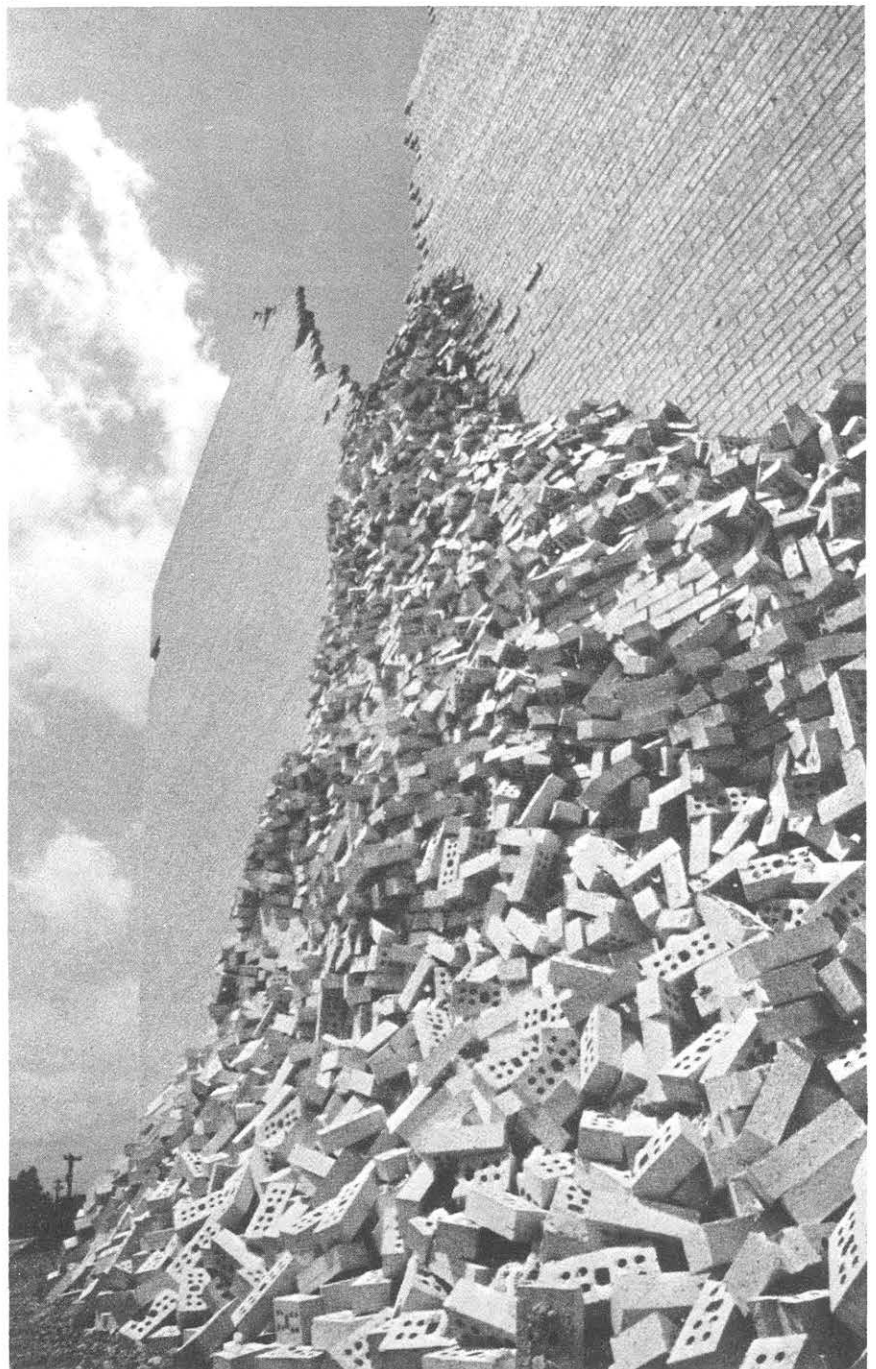


De cualquier manera convendrá llamar la atención ante un hecho de marcada y significativa dimensión *cultural-editorial*, según la cual se difunden como propuestas de la arquitectura de una época, ejercicios de autoanálisis, estados de ánimo subjetivos, vertidos sobre estos auténticos diarios infantiles con que nos asaltan cada mes la prensa especializada y donde aparte de mostrarnos unas exquisitas descripciones gráficas, nos hacen patentes, y esto es de agradecer, la sicopatología del espacio de nuestra época.

1. James Wines (Site),
Fachada indeterminada, Houston.

de una época, ejercicios de autoanálisis, estados de ánimo subjetivos, vertidos sobre esos auténticos diarios infantiles con que nos asaltan cada mes la prensa especializada y donde a parte de mostrarnos unas exquisitas descripciones gráficas, nos hacen patentes, y esto es de agradecer, la sicopatología del espacio de nuestra época. Esta visión binocular de la arquitectura de hoy, mezcla de situaciones personales y acontecimientos de la realidad, nos señala cómo el espacio de la arquitectura tendrá que construirse en el futuro tanto con elementos conscientes como inconscientes de nuestro entorno personal y colectivo. En cualquier caso parece se trata de establecer unas correlaciones, en ningún caso de hacer y significar que un *epifenómeno o tendencia* tenga que ser correlato de un *dogma*. Los arquitectos de las repeticiones, generalmente se mostraron a través de la historia como los demolidores del vacío. Acaso no estaremos ante un hecho según el cual la crisis de la arquitectura ha suscitado las *Arquitecturas de las crisis*, parangonando aquel aserto de R. Barthes de que "las crisis de la cultura han dado lugar a las culturas de las crisis".

A. Fernández Alba



Bibliografía

R. Banham. *El crítico como historiador. El historiador como crítico*. Colección Sumarios. N.º 5, pág. 3.
Modo. (Mensual de información sobre diseño). N.º 2. Ed. Ricerche Design Editrice. Milano.